UNELE ELEMENTE DE STIL ŞI SCRIITURĂ ÎN PRIMA VERSIUNE (1943-47) A OPEREI-ORATORIU MEŞTERUL MANOLE DE SIGISMUND TODUȚĂ

Prep. univ. Drd. TATIANA OLTEAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

Some Style And Writing Elements In The First Version (1943-47) Of The *Meşterul Manole* Oratorio By Sigismund Toduță
Abstract

The current research focuses on identifying stylistic particularities of S. Toduță's writings in his first creation period as they are reflected in the manuscript of the incomplete score for *Meşterul Manole* (1943-'47).

After having analyzed the score, especially considering the monumental nature of the second version of the above mentioned work, four decades later we got a glimpse at the surprising unity of style and thematic strength but, nonetheless, the extraordinary accuracy of his writing and of his composition, attributes that were to become emblematic for his later work.

* * *

Destinul operei-oratoriu *Meşterul Manole* de Sigismund Toduță se împleteşte cu fire nevăzute cu însuşi destinul compozitorului, lucrarea parcurgând un proces de gestație ce se întinde pe patru decenii. După febrila realizare, în numai două luni (din luna decembrie 1943 până în ianuarie, anul următor) a primelor două scene din actul I al operei, compozitorul abandonează proiectul, dar nu şi ideea, reluând, între anii 1978-1982, această temă într-o compoziție monumentală în genul operă-oratoriu, pe baza unui material muzical nou, configurat pe coordonate stilistice, estetice şi retorice inedite față de prima sa variantă. Două ipoteze au fost, până acum, formulate, în legătură cu renunțarea la proiectul componistic inițial: compozitorul şi muzicologul Dan Voiculescu, discipol al maestrului, lansează, în anul 2001, o primă ipoteză, legând-o de „soarta autorului în perioada imediat următoare încheierii războiului, ca şi de căderea în dizgrație a lui Lucian Blaga în anii tulburi care au urmat. Se poate lua în discuție un oarecare grad de nemulțumire al autorului față de fragmentul creat din moment ce nici la reabilitarea lui Blaga din anii '60 nu a reluat proiectul”[1].

Muzicologul Hilda Iacob propune în volumul *Aspecte stilistice în creația vocală, corală şi vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*, o altă ipoteză: „E posibil ca în acel moment Sigismund Toduță să fi simțit că scrisul său nu întrunea încă datele acelei maturități artistice prin care muzica sa să fuzioneze inseparabil cu cuvântul blagian, fără a i se subordona. Compozitorul a avut puterea de a aştepta maturizarea limbajului său, adăpat la izvoare mioritic-blagiene, până când a simțit că a sosit clipa în care va reuşi în încercarea sa”[2].

---

[1] Dan Voiculescu, *Cele două versiuni ale operei-oratoriu Meşterul Manole de Sigismund Toduță*, în: *Studii toduțiene*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004, p. 83.
[2] Hilda Iacob, *Aspecte stilistice în creația vocală, corală şi vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*, Editura MediaMusica, Cluj, 2002, p. 153.

O descriere amănunțită a partiturii oferă acelaşi Dan Voiculescu într-un studiu dedicat celor două versiuni componistice ale *Meşterului Manole,* cu referiri la distribuția personajelor şi tipurile de voci pentru care Toduță a optat în prima versiune, la datele generale ale proiectului (număr de acte, libret etc.) preconizate de autor, dar şi la stilul scriiturii care „prezintă o surprinzătoare maturitate a limbajului melodic şi armonic, în care factura, registrația, variabilitatea numărului de voci şi a metricii ies în evidență”[1].

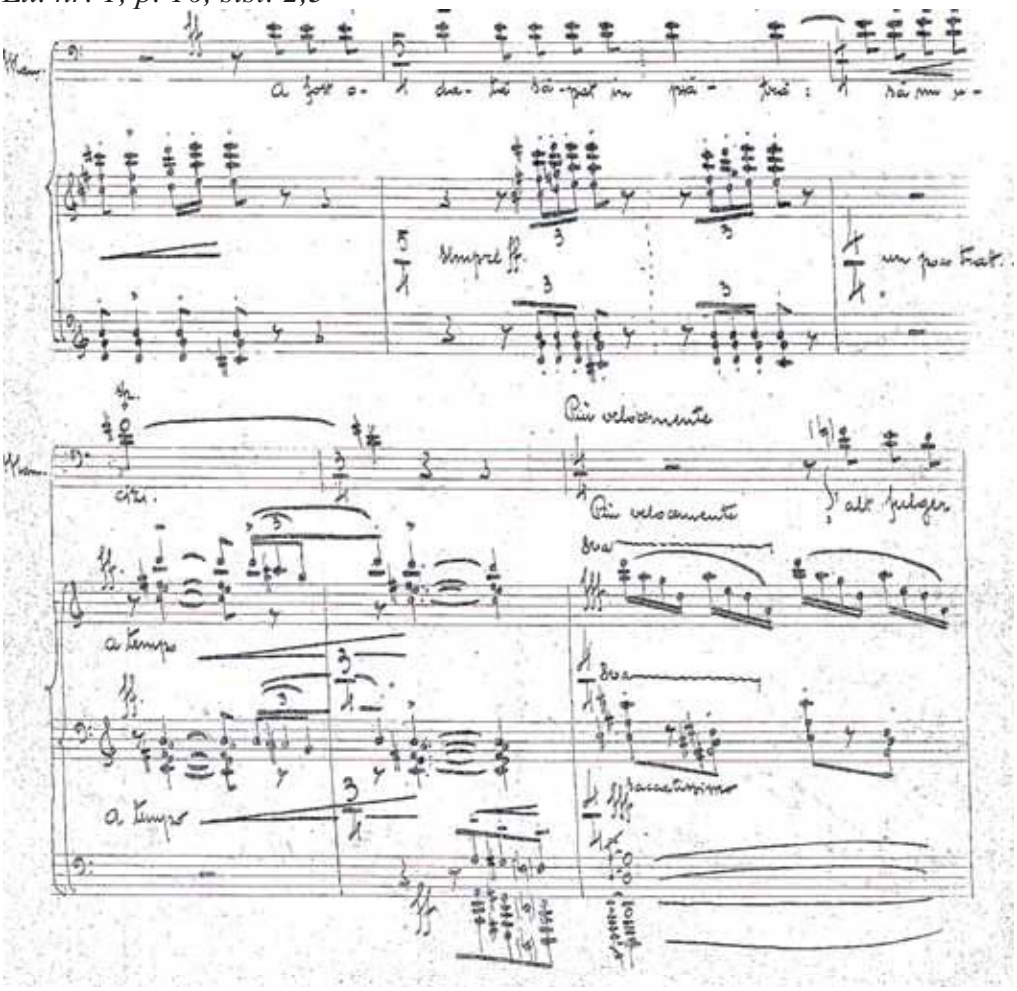
Vom stărui, în cele ce urmează asupra elementelor de specificitate ce definesc limbajul compozitorului în această lucrare la nivelul gândirii armonico–polifonice, al structurilor modale, dar şi la cel al implicațiilor metro-ritmice.

Față de cea de-a doua versiune a operei, din anii ’80, se poate observa, la o primă survolare a partiturii, împărțirea extrem de vizibilă a scenelor în segmente de monolog, duet, schițându-se chiar unele tipare de mini-formă cu repriză, cum este cazul chiar în primul segment al operei, ce subîntinde o mică introducere instrumentală şi un moment de monolog al lui Manole. La fel de bine conturate dramatic şi muzical sunt duetul Manole-Mira, intervenția lui Găman şi aria Mirei – *Scutură-te, Gămane*. Acest tip de detaşare a „subscenelor” – să le numim aşa – va fi înlocuit în cea de-a doua versiune a lucrării cu un discurs compact, continuu, cu un plus de coeziune a expresiei şi a parcursului dramatic.

La nivelul structurării liniei melodice vocale, se poate observa, în această primă versiune a lucrării, o stăruință asupra exprimării cât mai naturale, în spiritul cadenței textului, dar şi o preocupare pentru dinamica frazei. Ca în întreaga creație ce implică vocea a compozitorului, sunt preferate mersurile treptate – cu valorificarea expresivă a *recto-tono*-ului vocal. Preferat şi în cea de-a doua versiune a lucrării, *recto-tono*-ul vocal – fie solistic, fie coral – va apărea alternat cu o anumită tipologie melodică vocală, pe care compozitorul o va aborda cu aceeaşi consecvență şi în creația sa de lieduri, cu precădere din ultima sa perioadă de creație (liedurile pe versuri de Lucian Blaga, dar şi cele pe versuri de Ana Blandiana). Este vorba despre tipologia melodică general ascendentă, cu punctul de culminație pe ultimul sunet al tronsonului melodic, cu notă anticipată. Prezentăm mai jos un exemplu reprezentativ pentru melodica vocală a primei versiuni a *Meşterului Manole*:

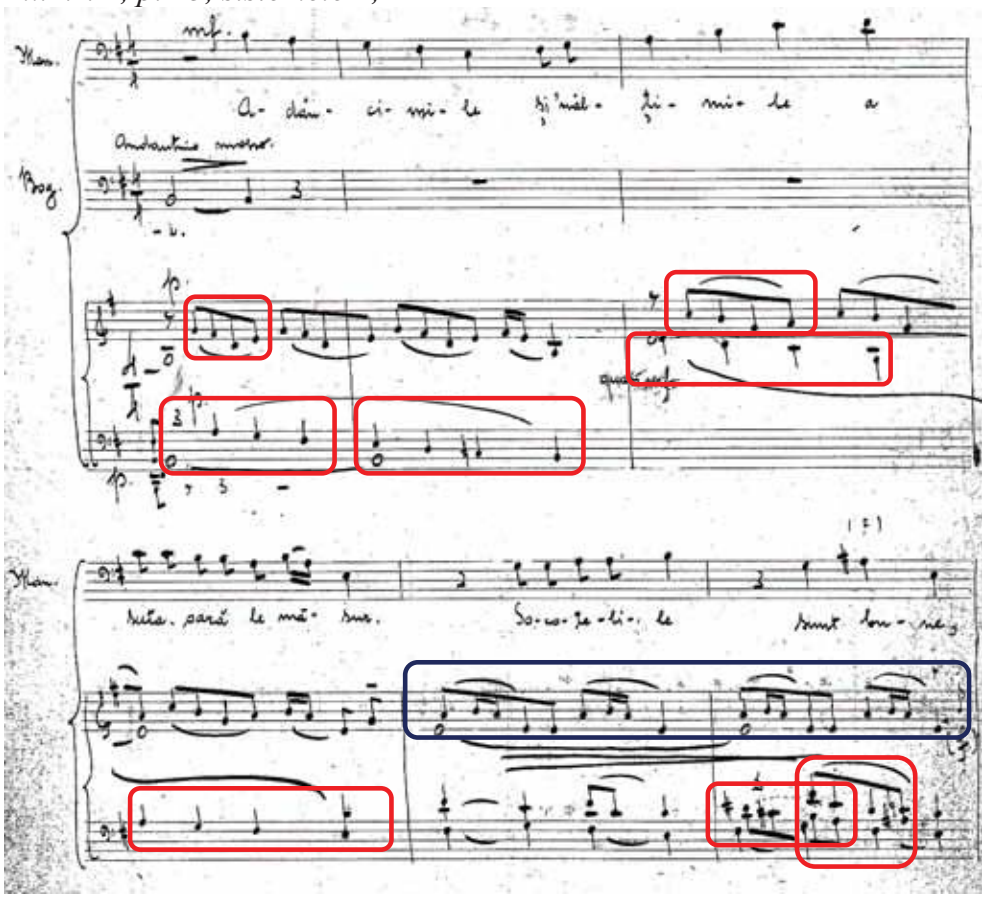
[1] Dan Voiculescu, *Ibidem*, p. 83.

Ex. nr. 1, p. 16, sist. 2,3



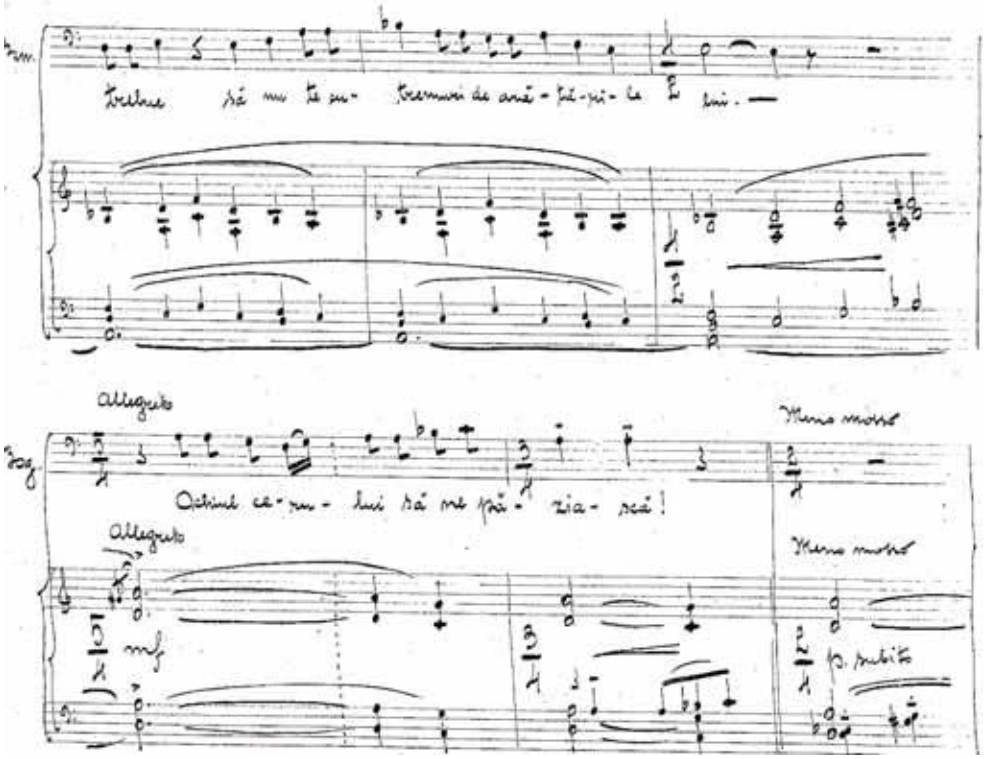
În ceea ce priveşte structurile modale, compozitorul optează cu prioritate pentru două tipologii: tritonia 2M-4P şi tetracordul, în diferite ipostaze, ambele cu adânci rădăcini în folclorul nostru.

Ex. nr. 2, p. 13, sistemele 1, 2



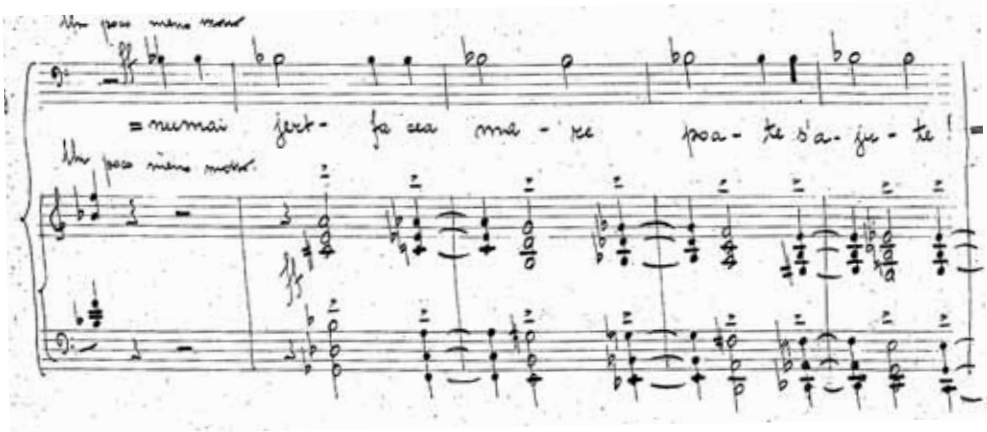
Şi la nivelul construcţiilor armonice se pot identifica structuri acordice cu grad înalt de specificitate. Tipice sunt conglomeratele armonice rezultate din verticalizarea tritoniei modale mai sus amintite - secundă mare-cvartă perfectă, dar şi cele rezultate din suprapuneri omogene, fie de cvarte, fie de cvinte. De asemenea, sunt des întâlnite acordurile în care în registrul grav structura este de suprapunere, fie de cvarte, fie de cvinte, iar în registrul acut se adaugă acorduri majore, minore sau chiar micşorate, cu septime mari sau mici. Des întrebuinţate sunt şi mixturile, adesea pe fundalul unui ison, creând sonorităţi de asemenea arhaizante. În exemplul de mai jos, pe fundalul unui ison pe sunetul *la*, se desfăşoară o mixtură la trei voci, de acorduri de cvarte, urmată de o mixtură la două voci, în cvinte paralele:

Ex. nr. 3, p. 40, sistemele 1, 2



Deosebit de eficientă este întrebuinţarea mixturii cromatice descendente a unui acord major în distribuţie largă în bas, suprapus peste un sextacord major, cum este cazul în exemplul următor:

Ex. nr. 4, p. 44, sistemul 3

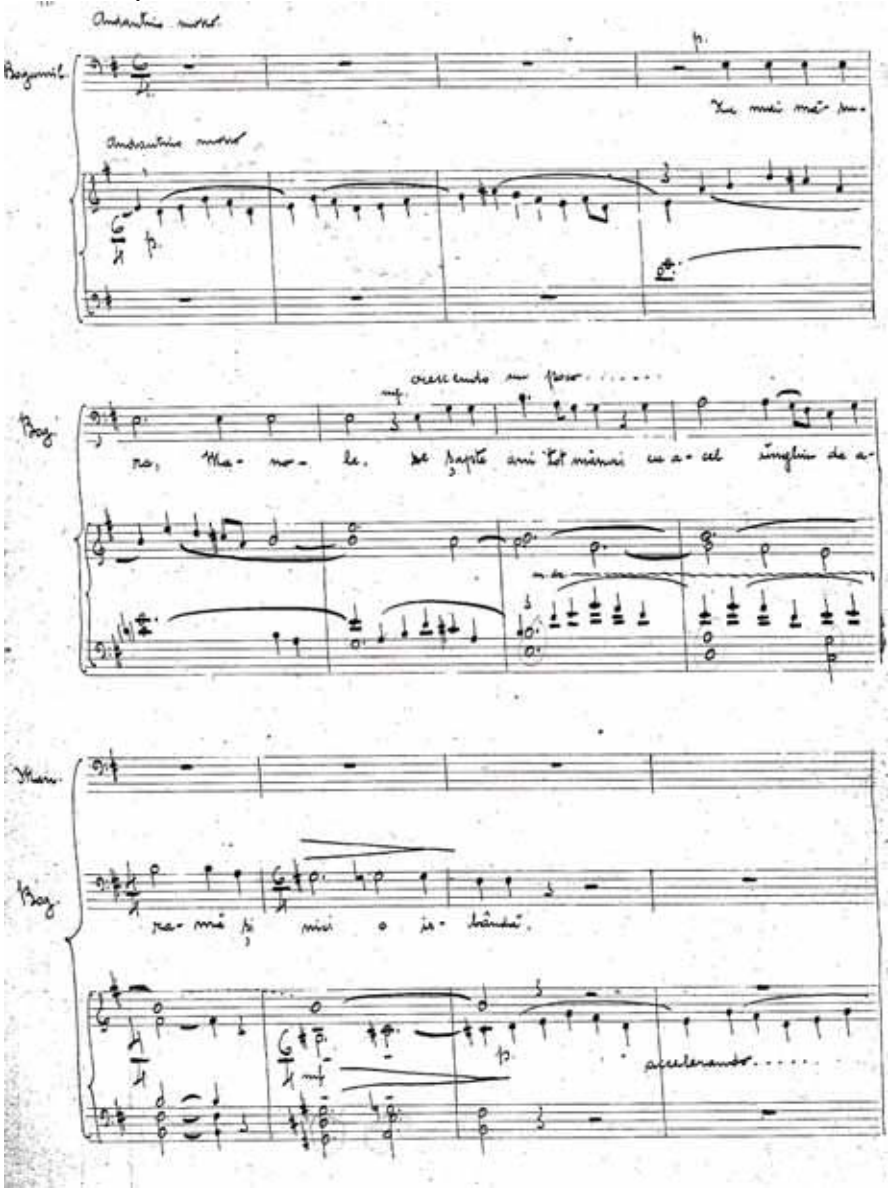


Mixtura potenţează şi mai mult efectul *recto-tono*-ului într-un moment al acţiunii care va declanşa întreaga dramă: „Numai jertfa cea mare poate s-ajute!”, spune Bogumil. Tensiunea suprapunerii celor două acorduri în mixtură, *Sol bemol major* şi *La major*, este potenţată şi de structura ritmică de sincopă contratimpată, dublată de accente, în *fortissimo*. Înveşmântarea timbrală orchestrală a acestui moment cu siguranţă că ar fi creat un moment de un şi mai mare dramatism.

Un alt element de identitate stilistică îl reprezintă utilizarea *ostinato*-ului care, în mod surprinzător, în unele momente semnificative ale desfăşurării acţiunii, este angrenat apoi într-un discurs polifonizat, cu ajutorul imitaţiei. Un astfel de exemplu apare în duetul Manole-Bogumil din scena I, în care *ostinato* este combinat şi cu isonul, pe fondul armonic al mixturilor descendente de acorduri, arhaizante la rândul

lor prin plasarea intervalului armonic de cvintă la baza acordului, fie prin suprimarea terței acordului:

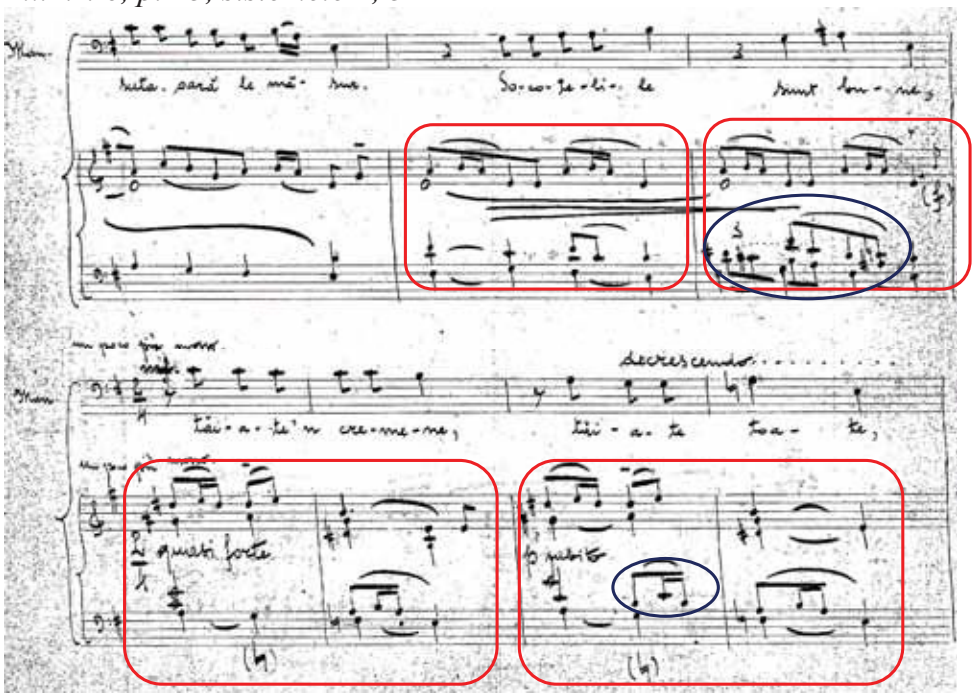
Ex. nr. 5, p. 11, sistemele 1, 2



Repetiția variată a motivelor este de asemenea frecventă în partitură, mai ales asociată cu sonoritățile de tip folcloric, de joc, cum este cazul în aria Mirei – *Scutură-te, Gămane*, dar şi în alte momente.

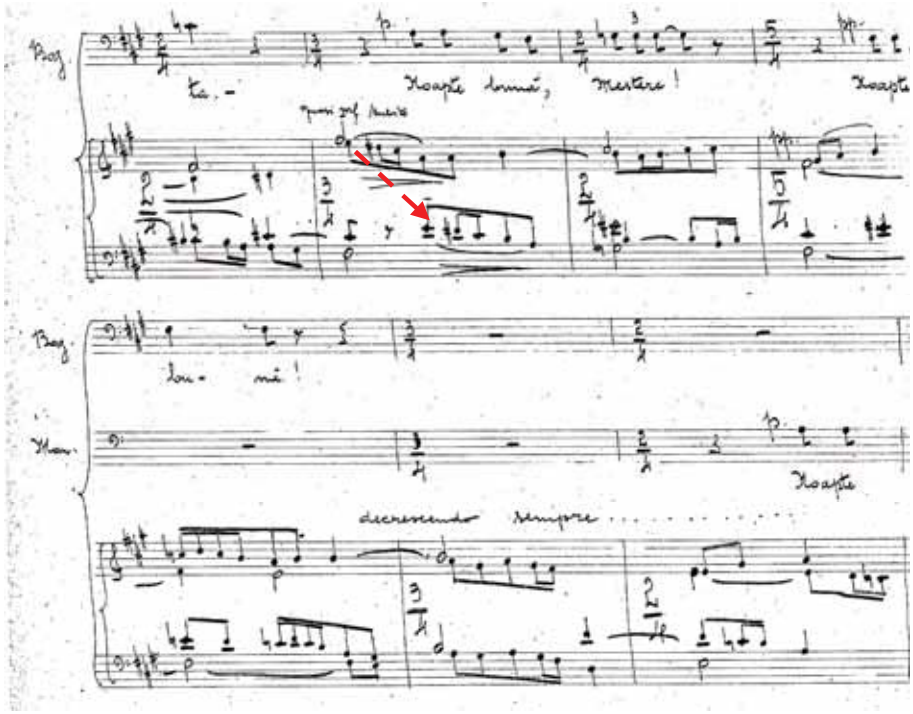
Iată, în acest exemplu din scena I din duetul Manole-Bogumil, cum de fiecare dată când motivul este repetat, la compartimentul instrumental, el este îmbogățit ritmic şi armonic la vocile mediene, în scopul dinamizării fluxului discursiv:

Ex. nr. 6, p. 13, sistemele 2, 3



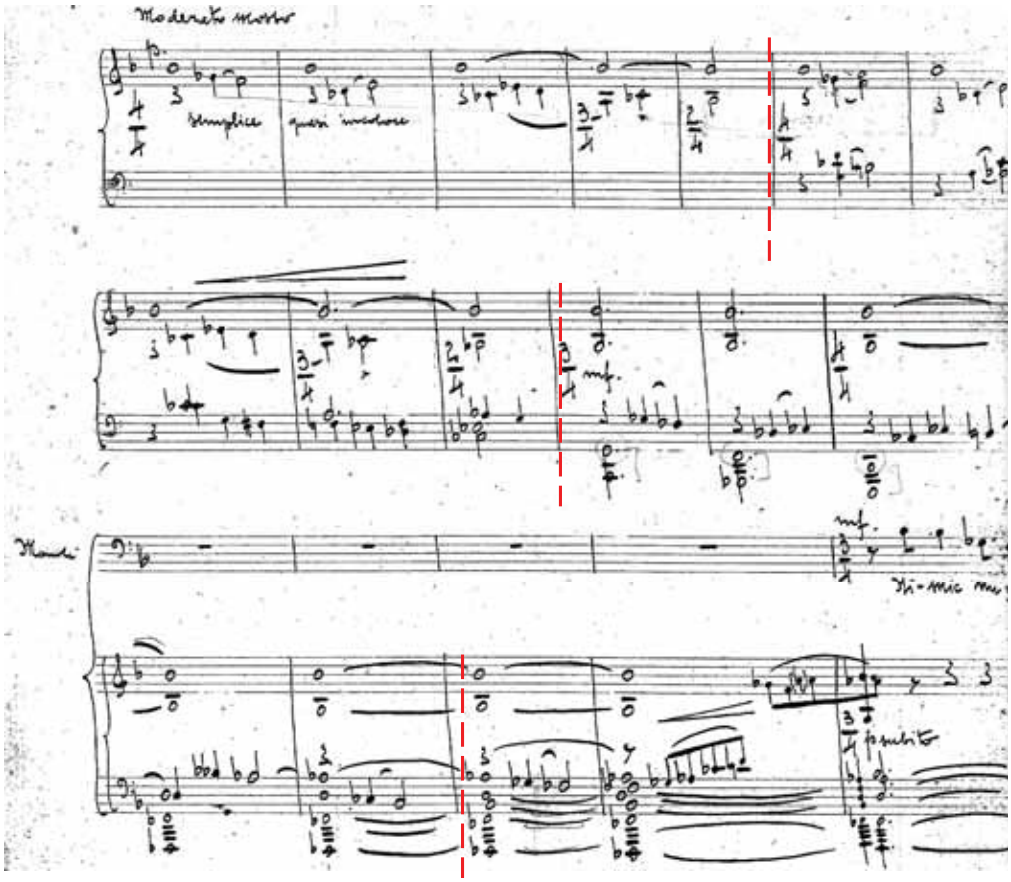
O treaptă superioară de prelucrare a materialului tematic o reprezintă polifonia, prezentă în lucrarea analizată fie ca polifonie liberă cu număr variabil de voci, care va deveni o emblemă a stilului componistic al întregii creații a lui Toduță, fie sub forma imitațiilor, sau chiar a *stretto*-ului, în care este angrenată şi vocea solistă. Prezentăm mai jos un scurt moment de *stretto* la compartimentul instrumental, la octavă, la un timp:

Ex .nr. 7, p. 49, sistemele 2, 3

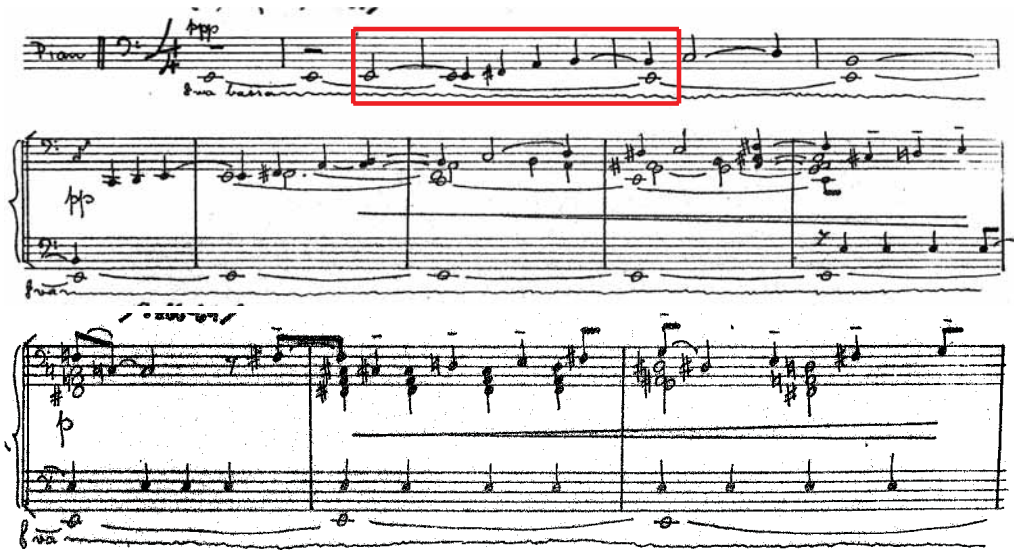


În mod surprinzător, introducerea instrumentală a operei se aseamănă cu cea a variantei a doua în câteva puncte esențiale: utilizarea pedalei, enunțarea unui motiv melodic inițial cu virtuți dezvoltătoare, scriitura contrapunctică și gradația realizată prin adăugarea progresivă de sunete deasupra pedalei, formând un acord complex. Iată, mai jos, cele două introduceri instrumentale, cu punctele lor comune:

Ex. nr. 8, introducere instrumentală (red. pian), versiunea 1 (1943-'47)



Ex. nr. 8b, introducere (red. pian), versiunea 2 (1983)

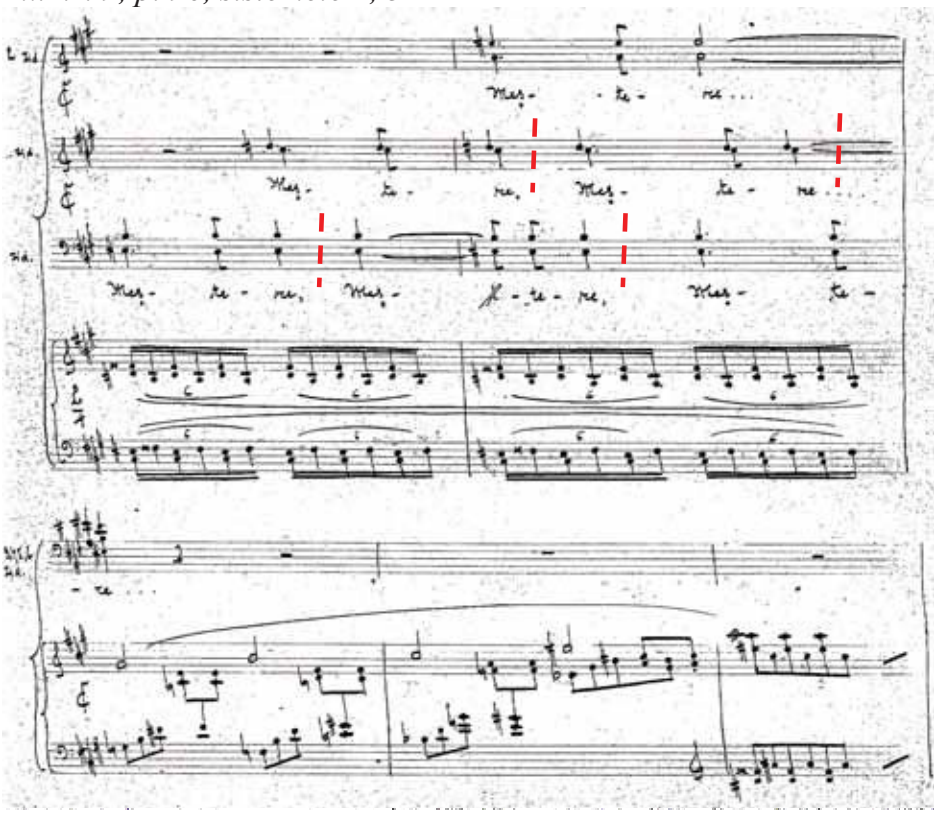


Față de cea de-a doua versiune, în care cele două elemente definitorii ale introducerii erau pedala pe *mi* şi motivul inițial - *mi-fa#-la-si*, cu profil melodic ascendent, ca simbol al bisericii, în introducerea primei versiuni sunetul-pedală – *si bemol* – de această dată în acut, căruia i se va alătura în registrul grav pedala pe *fa bemol*, în relație axială – va „creşte" spre un acord-pedală, rezultat din adăugarea progresivă de elemente acordice aparținând centrului *si bemol*, în spațiul sonor circumscris ca întindere de cele două pedale, creându-se o sonoritate tăioasă, puternic disonantă, a ireconcilierii patimei construcției cu dragostea de soție. Şi în această primă versiune a introducerii instrumentale se impune un motiv generator, de această dată cu profil melodic general descendent.

După cum se poate observa din exemplul grafic, scriitura este o îngemănare între gândirea de tip contrapunctic, în care numărul de voci creşte progresiv, cu cea de tip armonic, prin configurarea unui acord din ce în ce mai complex, rezultat din stabilizările pe câte un sunet ale mişcărilor ondulatorii ale fiecărei voci în parte. La fel de interesantă ne apare şi configurarea structurală a acestei introduceri pe segmente de articulare a discursului de câte cinci măsuri, în care, chiar dacă metrica este variabilă (4/4, 3/4, 2/4), se impune totuşi un nucleu ritmic constituit din alăturarea valorilor scurt-lung, precedate de pauză, un fel de *suspiratio* prevestitor al deznodământului.

Singurul moment coral – din păcate şi el incomplet – care ne-a rămas din această primă versiune a operei este începutul scenei a treia, în care vocile bărbăteşti intră succesiv, pe grupuri, în discursul muzical. De fapt, întreaga lor intervenție reprezintă un *cluster* în scară de tonuri, ritmizat cu ajutorul textului - *Meştere, meştere* – pe sunetele *mi#-la-si-do#-re#-mi#*, completat la compartimentul instrumental cu un *cluster* de structură asemănătoare: *do#-re#-mi#-fax-si*. Interesantă ne apare aici configurarea fiecărei grupe de voci pe baza celulelor generatoare ale discursului pe structură *ternară* simplă, în *stretto*, în cadrul unei matrice metrice *binare* simple (alla breve), în contextul metric instrumental la rândul său binar, dar structurat în sextolete de şaisprezecimi. Complexitatea metrică a scriiturii conferă momentului o atmosferă de indeterminare metro-ritmică ce potențează starea meşterilor, veniți să anunțe dărâmarea zidurilor:

Ex. nr. 9, p. 96, sistemele 2, 3



Analiza atentă a partiturii relevă un limbaj pe cât de complex pe atât de specific şi unitar din punct de vedere stilistic, dovedind vigoare tematică, rigurozitate a scriiturii şi varietate a mijloacelor de prelucrare a motivelor. Totuşi, cea de-a doua versiune a *Meşterului Manole* va dezvălui adevărata monumentalitate a scriiturii compozitorului, prin construcţiile polifonice ample, prin utilizarea corului ca element muzical-dramaturgic plurivalent (cor-atmosferă, cor-comentariu moral, cor-acţiune etc.), prin valorificarea şi recuperarea sonorităţilor folclorice, prin complexitatea structurilor modale implicate, dar mai ales prin înveşmântarea timbrală a compartimentului orchestral.

Repere bibliografice

Ghircoiaşiu, Romeo, *Momente în evoluţia stilistică a lui Sigismund Toduţă*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1979

Iacob, Hilda, *Aspecte stilistice în creaţia vocală, corală şi vocal-simfonică a lui Sigismund Toduţă*, Editura MediaMusica, Cluj, 2002

Ţăranu, Cornel, *Meşterul Manole de Sigismund Toduţă*, în: rev. „Muzica", nr. 6 / 1986

Dan Voiculescu, *Cele două versiuni ale operei-oratoriu Meşterul Manole de Sigismund Toduţă*, în: *Studii toduţiene*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004